

Le journal de C. F. Ramuz : à la recherche d'un style¹

Nagyné Schmelczer Erika

« *Je voudrais que ce journal fût une étude et un exercice pour l'établissement d'un style [...]* » (93) — écrit Ramuz à Paris, en 1903, l'année de la publication de son premier recueil poétique, intitulé *Le petit village*. Le jeune Vaudois a 25 ans lors de son deuxième séjour dans la capitale française. C'est le début d'une carrière littéraire qui, étant donné les protestations du père Ramuz contre le métier de poète, jugé « inutile », n'aurait certainement pu se réaliser sans le soutien moral d'Édouard Rod, écrivain suisse romand qui a décelé le talent sous la timidité et la maladresse du jeune homme.

Le jeune Ramuz pense trouver son style grâce à la poésie. Ayant débuté avec des poèmes symbolistes, qu'il devait renier très tôt, *Le petit village*, recueil de poèmes inspirés par des choses vues et vécues dans son pays, lui apportait une liberté prosodique qui témoignait encore de l'influence de la poésie contemporaine. Puis, dans un souci de recherche pour avoir son propre style, il s'est tourné vers la prose. C'est ainsi qu'il a commencé une longue série d'ouvrages en prose — romans, tableaux, récits, nouvelles — sans renoncer pour autant définitivement à la poésie.

Le journal qu'il tient — avec des interruptions, des silences, il est vrai — jusqu'à sa mort, survenue en 1947, témoigne de l'évolution de sa personnalité sur le plan à la fois affectif et intellectuel, comme de celle de son œuvre. « *J'ai besoin d'un confident : ce confident sont ces quelques notes fugitives ; mon journal devrait être quotidien.* » (27). Même si le journal ne devient pas quotidien, on ne peut méconnaître son rôle dans la découverte du monde ramuzien. L'écrivain réservé à l'égard des événements de la vie privée, le chroniqueur et le peintre soucieux du monde extérieur se montre penseur, successeur de Pascal et de Rousseau dans des réflexions qui ont la forme de sentences, de maximes ou d'aphorismes et plus souvent de pensées intégrées dans le contexte narratif ou descriptif. Leur fréquence dans le *Journal* met en relief l'importance de ces réflexions et commentaires qui énoncent d'une

¹ Toutes nos références renvoient à C. F. Ramuz, *Journal*, I–II., Édition de l'Aire, Lausanne, 1978.

manière concise une vérité chargée de vécu, les règles morales et artistiques adoptées par l'écrivain.

Cette étude se propose, en s'appuyant sur un grand nombre d'exemples tirés du *Journal*, de donner une idée de l'art de cet auteur méconnu en Hongrie, en saisissant un aspect fondamental de l'esthétique ramuzienne : son rapport aux choses comme « premières vérités » du monde réel.

Dans sa note du 12 mai 1903, citée plus haut, Ramuz esquisse — non sans tâtonnement peut-être — une conception du style qu'il sent se former « *lentement et instinctivement* » en lui, mais à laquelle il s'attachera fermement par la suite. Le style, pour lui, c'est « *une manière de voir* » qui n'accueille « *la sensation que lorsqu'elle est sentiment* », et tend « *toujours à une pensée plastique où se trouveraient réunies comme à leur sommet, par des étapes successives, une perception et un sentiment. Craintif de toute philosophie et de toute leçon — ne cherchant que la beauté.* » (93)

Le premier trait que j'aimerais relever dans cette réflexion, c'est l'importance que, dans le processus de la création, Ramuz attribue à la sensation : « *Mes idées me viennent des yeux — si j'ai des maîtres c'est chez les peintres* » (152) — écrit-il. Initié à la peinture par un ami, Alexandre Cingria, Ramuz, une fois arrivé à Paris, visite les expositions du Louvre. De tous les peintres, c'est Cézanne qui le frappe le plus. Son exemple lui offre un modèle de comportement d'artiste obstiné dans la recherche de sa voie personnelle, d'artiste indifférent au succès auprès du public. C'est cet exemple probablement qui lui a fait écrire le 17 août 1905. « *Ne rien faire pour le succès, [...] — ne chercher qu'à me satisfaire* » (131)

Exemplaire dans son attitude d'artiste, Cézanne ne l'est pas moins dans sa manière de saisir la réalité, de choisir son sujet. Ramuz peint comme Cézanne les humbles choses et les hommes de sa région, et comme son maître peintre il essaie de « dégager un ordre qui leur est inhérent. »² Mais la leçon des peintres fait ressortir un dilemme. C'est que le peintre a des moyens visuels pour rendre ce qu'il voit, alors que le poète travaille avec des mots. Le souci de trouver le rapport le plus adéquat possible entre la chose vue et le langage, c'est là l'une des préoccupations constantes du *Journal*. Il parle de « *la vie joyeuse des mots* », dont la joie vient « *du plus profond du cœur* » (269) ; des mots, à l'aide desquels il interpelle les choses,³ ceux « *qui apportent quelque chose et d'autres qui n'apportent rien.* » (277), les mots paraissant ailleurs de plus en plus insuffisants pour rendre l'esprit profond

² GUIBAN, G., *C. F. Ramuz*, Éd. Pierre Seghers, Paris, 1966, p. 23.

³ « Encore une fois, vous dire, vous citer, vous énumérer, vous compter, choses de là-bas qui sont en face de moi », c'est en ces termes qu'il célèbre les choses dans *Présence de la mort*.

des choses : « *Ce n'est pas par le mot qu'on le rend, mais par le ton seul, qui est de choix, de groupement, d'ordonnance, de déformation voulue.* » (148) Plus tard, le rapport entre les mots et les choses s'exprime de cette façon aphoristique : « *Deux façons de s'y prendre : ou bien le rapprochement inattendu de choses dites de façon attendue, ou le rapprochement attendu de choses dites de façon inattendue.* » (276)

Ce qui différencie encore un peintre et un écrivain, c'est que le peintre, forcément, juxtapose les éléments du réel. Ramuz est conscient de cette donnée fondamentale, comme en témoigne cette réflexion précoce. Sur ce point, comme on peut constater, il n'y a pas de différence entre peintre et écrivain, mais au contraire, Ramuz se comporte en peintre impressionniste :

« *Je vois les choses et très vivement. Mais je ne vois pas la suite des choses. Tout m'apparaît comme discontinu. Je ne perçois ni la cause, ni l'effet ; ou plutôt instinctivement, je ne m'en préoccupe pas. Conséquence : je n'obéis qu'à l'impression ; je vois quelque chose avec intensité, je le fixe. Mais ce quelque chose n'est lié en rien à cet autre chose qui suit : c'est un morceau ; j'y juxtapose un second morceau ; ce sont les tous qui ne font pas un tout.* » (42)

Quant aux choses, ces vérités premières du monde, elles sont les éléments de la nature, du paysage : montagne, lac, arbres, nuages, du milieu humain : villages, maisons et objets de toutes sortes en rapport avec l'activité des montagnards. « *On m'a accusé d'aimer les choses inertes, mais justement je ne les aime que quand elles ne le sont pas.* » dit-il.⁴ Les éléments du monde matériel ne sont jamais les simples documents inertes de l'idée. Au contraire : la perception des choses précède toujours l'idée : « *Ne pas voir à la suite d'une idée, c'est à dire se « documenter », mais que l'idée naisse de la vision, comme l'étincelle du caillou.* » (148) « *Mes idées viennent des choses* » (352) — dit-il en 1941, en confirmant par là le principe de la représentation ramuzienne.

Tandis que, dans les premiers romans, comme David L. Parris⁵ l'a démontré, les choses, deviennent Signes (avec majuscule), car elles laissent se cacher derrière elles une autre vérité — une idée, un phénomène surnaturel —, ceux de la deuxième période font leur apothéose : « Ramuz se laisse aller à célébrer les choses, d'abord les vraies, — [...] ensuite les choses interprétées »⁶ par l'activité créatrice de l'homme qui peut être un simple vannier, un vigneron, voire un artiste. Dans ce dernier cas, « les choses

⁴ RAMUZ, *Questions*. Œuvres complètes, Tome IV, Éd. Rencontre, Lausanne p. 762.

⁵ PARRIS, David L., *Les Signes et les choses*, éd. des Amis de Ramuz, Tours, 1996, pp. 5–14. Il s'agit de *Guérison des maladies* et du *Règne de l'esprit malin*.

⁶ Ibid p. 14.

deviennent signes dans un sens voisin de celui que lui prête Saussure — dit Parris — signes sans majuscule, grâce auxquels l'artiste recrée le monde ».

Le grand dilemme de Ramuz est donc en rapport avec la peinture : comment concilier la volonté d'être peintre et le souci de raconter une histoire, le goût des choses, la description, d'une part, et la narration d'une suite d'événements, d'autre part. La nécessité de la cohérence, d'une unité à assurer aux mondes créés, devient la grande préoccupation de l'artiste. Il s'agit de déterminer, y compris au point de vue de l'unité stylistique, la place de la perception des choses, c'est-à-dire de la description dans le discours narratif. « *Ne chercher l'unité que dans le ton qu'on pourrait définir à peu près : le sentiment général. Si le ton est parfaitement soutenu, l'unité y sera par là même — sinon non* ». (153)

Ramuz est convaincu que son style dépend de la « *manière de voir et de sentir les choses* » (153) et la citation suivante montre que, dans sa recherche d'un style personnel, il accorde la primauté à la description : « *La description qui est de mots, la narration qui est du verbe ; le style plus vite acquis dans la description.* » (145)

Les peintres lui apprennent donc à voir les choses. « *Ne pas regarder, mais voir.* » (148) — dit-il dans une maxime en 1908. Ramuz prête à l'instance narrative deux regards : celui du peintre qui appréhende le monde par les sens, et celui de l'écrivain qui parle des siens : d'humbles montagnards, de vigneron, de servants, de tout cet univers paysan auquel il ramène sa généalogie.⁷ Dans ses romans, il met en scène une communauté confrontée à quelque événement qui bouleverse sa vie. L'homme simple au regard naïf ou superstitieux essaie de déchiffrer les signes du monde des apparences. Les romans sont fortement focalisés, d'où le recours à un langage marqué par l'oralité, mais aussi un emploi du temps qui rompt la continuité. Nous avons déjà vu dans quelle mesure celle-ci s'avère problématique pour le peintre. Ramuz appelle ses romans des « tableaux », ce qui n'a d'ailleurs rien de très original, tout en dénotant chez lui un souci de se définir par rapport à la peinture. Dans la période de sa maturité, Ramuz retrouvera l'équilibre entre le descriptif et le narratif, la description et la continuité diégétique, en particulier dans des œuvres telles que *Derborence*, *Si le soleil ne revenait pas* ou *La grande peur dans la montagne*.

En ce qui concerne le langage, nous savons le poids qu'a fait peser sur lui sa fidélité à son peuple.⁸ En réalité, il n'utilise qu'un nombre réduit

⁷ A ses yeux, les influences de son milieu familial et de son éducation bourgeoise n'étant pas déterminantes, il a désigné sa place dans la lignée des ancêtres paysans.

⁸ Il fut accusé par la critique française de mal écrire. Contre ces attaques dont celle d'Auguste Bailly, il dresse un long argumentaire dans une lettre écrite à Grasset, à son

de mots régionaux. Certes, Ramuz veut rendre avec la plus grande fidélité possible les perceptions, les sensations de ses personnages, mais aussi leur langage gestuel. Comme il l'écrit dans sa Lettre à Bernard Grasset, il tâchait « *de les exprimer par des mots, comme ils s'étaient exprimés par des gestes, par des mots qui fussent encore des gestes ; leurs gestes* ». Les répétitions, les reprises, les phrases elliptiques de ce langage accompagné de gestes créent le style propre de Ramuz, ces phrases « qui rappellent par la lenteur et la gravité [...] les psalmistes ».⁹ Aucune particularité dialectale n'est mise au service de la « couleur locale » : ce souci aurait été contraire à son esthétique : « *Il faut aller du particulier au général, de la sensation à l'idée.* » (129). Car il voulait procéder à la grande transfiguration qui va du relatif à l'absolu, du particulier au général — comme il l'a appris chez Cézanne.

L'autre ancrage auquel il ne cesse de faire référence, et dans ses œuvres fictives, et dans les réflexions faites au sujet de l'élaboration de son style, c'est le pays. Qu'il décrive le Vaud ou le Valais, il les place toujours au centre de son esthétique. L'espace géographique dépassant la détermination tainienne lui fournit le modèle de la forme qu'il veut adopter.¹⁰ (153) Il forge un style en harmonie avec son sujet : le rythme topographique et le rythme de la vie montagnarde se transposent dans une forme artistique. C'est dans ce principe stylistique que nous pouvons saisir la stratégie régionaliste de Ramuz, qu'il explicite hors des pages du *Journal* aussi : « *Mais qu'il existe, une fois, grâce à nous, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits qu'ici, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin, — que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons absous.* »¹¹

Cet élan religieux ne fait pas défaut dans les pages du *Journal* non plus. Ramuz, classique dans la recherche de l'universel, se rapproche des romantiques par la conception religieuse du rôle de l'artiste. L'écrivain lui-même, *craintif de toute philosophie et de toute leçon*, professe une vocation dont l'essentiel est de ramener l'homme à un état « primitif » dans lequel, comme jadis, il est capable de *communiquer* avec le monde matériel. Ne

éditeur. « Je me suis mis à essayer d'écrire comme ils parlent, parce qu'ils parlent bien » disait-il.

⁹ Guisan, 65.

¹⁰ La question de son ancrage géographique et celle de sa généalogie « imaginaire » sont largement traitées dans l'étude de MEIZOZ, Jérôme, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Éd. Zoé, Genève, 1997.

¹¹ *La raison d'être*, Œuvres complètes, Tome II. Lausanne, Rencontre 1967–68.

disposant que *des moyens affectifs*, l'homme primitif doit apprendre à lire les choses vues et donner un sens à *ce qu'il perçoit, étroitement lié par là à ce qui est : à la terre, l'eau, l'air et le feu*. L'Homme moderne disposant de moyens rationnels croit avoir la connaissance de la nature. C'est ce facteur rationnel qui le sépare du sacré. L'intention de Ramuz est de ramener l'Homme au sacré, à l'absolu à l'aide de la poésie. Cette dernière est pour lui « ... *l'introduction en toute chose du sacré. La poésie elle aussi relie. La poésie est résonance, elle est retentissement, elle fait participer les plus humbles choses à la circulation universelle.* » (323)